

Remo Pagnanelli

Ragioni del "visionario" nei canti di Lautréamont

Il *visionario*, come modalità aliena e perversa¹, trova nella scrittura di Isidore Ducasse un esempio atipico e non sempre sistematico, ma tale da superare i confini cronologici e culturali (il Romanticismo e le sue propaggini decadenti), nella direzione "categoriale" di un classico sui generis del deragliamento e del male (malgrado il diverso avviso di certe critiche troppo orientate sulle suggestioni della "scrittura"). La cornice, di cui Isidore si ammanta, congiunge alla perfezione, ai fini di una recita sul bordo della realtà, le vicende biografiche, scarse ma significative (p. e. la nascita e i primi anni trascorsi a Montevideo, che accenderanno le pagine più infiammate dei *Canti*, con il loro esotismo deterioro e kitsch) alle isotopie testuali. La teatralità trova conferme nella breve durata di un'esistenza pronta ad entrare nella leggenda, per unirsi ad altri "geni" rapidi come meteore (da Masaccio a Mozart); la sua morte misteriosa e assolutamente anonima (nella Parigi assediata dalle truppe prussiane) illumina di chiaroveggenza le sue invettive contro Dio (figura che assomma qualità pagane all'unicum della religione ebraica), che lo avrebbe, secondo un mitologema rovesciato, chiamato a sé come figlio degenero. Esiste un muro invalicabile tra la malferma salute dell'autore e la nevropatia deliberante e paranoica, dislettica del *destinatore o mittente* del messaggio poetico², per cui è inutile ripetere gli errori di una critica presa dall'abbaglio di identificare autore e locutore; altrettanto deviante e "romantico" sarebbe pensare che le basi genetiche (su cui fra l'altro, non abbiamo che residue testimonianze) siano responsabili dell'invasamento e degli eccessi (condizioni predominanti nel "visionario"). Piuttosto si ha la sensazione che lo spostamento dei soggetti o voci del *récit* provochino le esasperazioni comportamentali di Maldoror e che queste dipendano da una acutissima e sapientemente occulta satira del romanticismo nero. Nell'ambito della finzione, Lautréamont attribuisce al suo

gemello Maldoror valenze negative e mostruose che magari vorrebbe possedere ma non ha (ecco un caso palese di passaggio dal codice testuale ai desiderata dello scrittore), in una dialettica che ha il sapore dello scambio o doppio psicologico, anche nella strutturazione diegetica, simile al Poe dei "fratelli Wilson" o allo Stevenson de *Il signore di Ballantrae*. Maldoror, nella sua *negatività*, svela la propria impossibilità ad essere ma anche rivaluta ciò che sembra rigettare, costituendo l'imprescindibile polo hegeliano da superare³. Naturalmente, il vettore diretto in funzione antiromantica non si annulla, partecipa solo di una complessa strategia testuale. Inutile insistere su una filiazione diretta tra malattia mentale e stile paranoide, primo perché dovremmo abbarbicarci al tenue filo di un persistente "mal di testa" che lo colpiva spesso, oppure alla presunta causa suicidaria della morte (che ha fatto pensare più d'uno ad una personalità gravemente assalita dalle proprie visioni, mentre è probabile che in quel frangente storico, nessuno avesse avuto la voglia di sfruculiare sul decesso di uno sconosciuto in un albergo della zona elegante dei Boulevards), poi perché è sufficientemente dimostrato che la critica psicologica ottiene risultati quando riscontra nel linguaggio e non nella biografia le isotopie formali. Tutto ciò ci riporta al livello scritto⁴ e alle questioni culturali e contestuali che hanno circondato di silenzio l'uscita del primo *Canto* (1868), fino alla tardiva fama attribuitagli dai surrealisti (malgrado nel 1874, in Belgio, fosse uscita la prima edizione completa; altre pubblicazioni incomplete, a spese di Lautréamont stesso, erano comparse a Parigi quasi alla macchia, data la paura degli editori per il contenuto del libro-specie Lacroix, che aveva già passato dei guai per *I fiori del male*: nel 1890 Leon Genonceaux li ripubblicò presentando anche una notizia biografica). La ristampa, da parte dei surrealisti, avviene soltanto nel 1919, su "Litterature", a cura di Breton: da questo momento, Maldoror diviene "un contemporaneo" dell'avanguardia. La dimenticanza cui fu fatto oggetto ha, a mio parere, un motivo nodale nella vita ai margini dei canali letterari, più che un rifiuto (che, è sempre un atto di riconoscimento) del pubblico e della critica, visto che in quegli anni appaiono sulla scena Baudelaire e compagni: il clima antiborghese e battagliero della Comune era quanto di più propizio si potesse immaginare per una operazione quale quella lautréamontiana, che "riscoprirebbe" l'eclatanza del potere della *visione* (bisogna mettere in conto anche la censura che seguì i fatti del '70, comunque).

Invece, si ebbero le lodi sperticate quanto acritiche dei surrealisti (quella che George Bataille ha definito la "béatification cabotina" di Lautréamont): l'empatia che lega Breton e soci a Maldoror va inquadrata nella serie storico-culturale, negli intendimenti di poetica, in quanto dal punto di vista delle soluzioni "tecniche" e scientifiche, i surrealisti non avevano ormai più niente da

imparare dalla lettura dei *Canti*, poiché la loro rivoluzione passava attraverso simboli e indici più concreti, concernenti almeno le scoperte della psicologia e l'utilizzo di alcuni presupposti marxisti: Ducasse era un antecedente, una bandiera, una prova ulteriore della giustizia delle strade intraprese e della maturità dei tempi. Ulteriori elementi che possono aver allentato e deviato "l'effetto Lautréamont" risiedono senz'altro nella natura elegante del simbolismo e del dandysmo (quanto lì le figure sono impalpabili e preziose, tanto nei *Canti* sanno di animalesco e di materico). In definitiva, una vera sistemazione critica dell'opera non si avrà che troppo tardi (con esclusione del fondamentale volume di Bachelard, che è del '39). Entrando nel merito, citiamo con attenzione un brano di Raymond⁵, che sintetizza il fascino della prosa ducassiana: "Io credo che l'essenziale della sua opera poetica consiste nella qualità delle immagini, nell'emozione impareggiabile che da esse si sprigiona, nell'aura fantastica da cui sono circonfuse. Infatti Lautréamont non aspira ad alcun "Sommo bene" che non sia di là dal bene e dal male, non ci trasmette alcun messaggio; e la palinodia delle sue *Poesie* contraddice solo in apparenza alla semiparodia dei *Chants*. Tuttavia, inabissandosi nell'inferno del sogno tenebroso e della frenesia verbale, egli è venuto a soddisfare il bisogno di un contro-cielo". Pienamente d'accordo sul carattere parodico (e non solo semiparodico) dei *Canti*, vorrei puntualizzare e allargare le affermazioni di Raymond: 1) di certo Lautréamont punta sulla pregnanza delle immagini, sull'iconicità della scrittura, che è amorale ed emotiva, in quanto immette e trasmette le pulsioni dello inconscio (che di regola ignora qualsiasi imperativo estraneo ai desideri di piacere e stasi), 2) non è esatto credere che manchi il messaggio; al contrario, questa parte da un punto non più individuale, che comporta lo sprofondare nell'universo dell'Es, forse caotico ma esistente come "ombra" in ognuno di noi, 3) è ben vero che il "visionario" si giova dei caratteri "anormali" della frenesia (accumulazione e condensazione di immagini e metafore), della vita maestra del sogno e del buio, 4) il bisogno di un contro-cielo non veste solo i panni della gnomica baudeleriana; il contro-cielo è appunto il patrimonio genetico e culturale dell'inconscio collettivo, come l'icona non è solo uno dei segni peirciani del linguaggio, ma il fondo avantestuale di un racconto espresso in parole⁶. Il contro-cielo non simboleggia l'Inferno o il dio negato e bestemmiato ma il mondo delle divinità ctonie e delle metamorfosi. La poesia si incentra sullo scarto dalle consuetudini della percezione ottica, sul fatto che la ripetizione fonica non ha la stessa importanza della "variazione" di una medesima imago (pertinente alla tecnica ma soprattutto alle illimitate possibilità del *visionario*), sulla frammentazione delle associazioni psichiche; Lautréamont corregge la prospettiva razionale ed esatta della civiltà del pensiero non con l'irrazionale o l'irragionevole ma con

l'altra ragione, critica quanto quella della logica formale. Il poema ti porta nelle vastità prolifica dell'archetipo ossessivo grido: "Io ti saluto, Oceano"); inseguendo una ridda di brulicanti visioni che progrediscono automaticamente (chiaro precedente, sul piano lessicale e sintattico, delle aperture consentite dalla "scrittura automatica" dei surrealisti), in questo esser trascinati dalla lingua, Lautréamont, partito dal presupposto di compiere un atto letterario, scoperchia non del tutto coscientemente, *l'altro*: il ritmo martellante è dovuto alla furiosa serie di sequenze visive infinite, non alla prosodia⁷. Ora, se accettiamo per buone certe conclusioni della psicolinguistica, per cui il livello primigenio della poesia (lo stesso cui tende sempre rapportarsi) è quello presintattico formato dai suoni e dai ritmi, con una netta pulsione alla musica (non intesa come nella riflessione simbolista, ma in senso lato, quella musica suprema che è il silenzio prenatale), dovremmo dedurne una minore sensatezza del linguaggio iconico, a meno di non ipotizzare la collaborazione dei due piani. Intanto è chiaro che il lavoro onirico si struttura come l'*imagérie* della visione e che l'inconscio comunica essenzialmente per immagini; similmente, le due datità (fonica e iconica) rappresentano sempre una forte carica di contestazione sociale. Pensare che la visionarietà allontani l'uomo dal reale depone per una cristallizzazione della ragione cartesiana, anzi è vero invece che lo mette in contatto con il *diverso da sé* che vive nella sua coscienza, lo disaliena con la motilità del cambiamento e col piacere del contrario (Pirandello riconoscerà nel "sentimento del contrario" la costante dell'umorismo): con un minimo di imparzialità esegetica si può ravvisare nei *Canti* una sublimarità comica, memore del Rabelais più gastrico. Con incredibile e aspra modernità, Lautréamont ha intuito che la via al tragico passa di necessità nell'unica strettoia del comico, che le altre strade sono precluse per sempre dal byronismo e dalla seriosità del decadentismo.

Lautréamont assume col *negativo* l'unica positività possibile, nella scelta dei "contrari" anticipa i ribaltamenti dell'arte contemporanea, accelerando quel processo di *perdita d'aureola* che ben gli si adatta: l'unicità viene recuperata solo a patto di mutare il bello nel "brutto", il bene nel male, in quella "realtà postribolare" (per citare ancora Benjamin) che è il luogo politico per eccellenza. Optando per la luce del basso, per la fiamma viscerale (Lucifero), Maldoror rivaluta l'uomo scacciato dal Paradiso e costretto a vivere con le sue sole forze (anticipazione di quello che Sartre sosterrà ne *L'esistenzialismo è un umanismo*): l'invettiva non colpisce solo Dio ma anche il filisteismo e l'ipocrisia della morale comune. Scagliandosi contro il divino, Maldoror rivela una natura di assoluto intransigente, la qualità orizzontale del suo messaggio. Satana viene adorato come l'espressione dell'*energia* (anche artistica) mancante nell'anemica e distante divinità, l'unica potenza (analoghe conclusioni

sortiranno il pensiero anarco-socialista) capace di liberare l'esistere dominato dalla freddezza del capitale. Convive in tale sentire anche una struggente nostalgia per il *Deus absconditus* (bestemmiarlo e perdersi sta per una richiesta di una sua presenza nella storia: in questa condizione non resta che ridere sguaiatamente fino alle lacrime in una continua pendolarità ossimorica) di euforia di naufraghi e angoscia di autodistruzione. Mi sembra così motivato il suo sadomasochismo sfrenato, caso lampante, psicologicamente parlando, di un piacere dovuto al dispiacere di un abbandono supremo, quello del padre universale⁸. Ripeto, a scanso di equivoci, che non siamo di fronte ad una guerra. Dietro la fictio della contesa di Armageddon, dietro l'enorme risata che scuote le fondamenta del mondo orfano, si affaccia una disperazione autenticamente ideologica. La protesta, quanto tocca questi vertici o vertigini, non lascia spazio che alla sua forza eversiva, mascherando una aspirazione dello stesso grado per un rifugio protettivo⁹: l'albatro Lautréamont, goffo sulla terra, diviene il dio del *sotterraneo*. L'ispirazione, locus centrale del romanticismo, lascia il posto alla non sublimante pulsione, nuova allucinata e sofferta di versi lunghi e ampi quanto le misure di un inno sacro. Quindi, oltre a rivolgersi a un referente extraletterario, la poesia tocca l'essenza del sacro nella sua fenomenologia epifanica (disgiunta dalla religione temporalizzata). Opponendo Satana a Dio, la pratica non profanatrice di Maldoror richiede una presenza giudicante pur nella circolarità della *coincidentia oppositorum*. Perciò non si può concordare con chi ha visto negli *Chants* una sorta di Apocalisse moderna. (R. Linder), né con chi li ha stigmatizzati come frutto di una dissociazione schizoide (P. Vinel, Y. Rispal): in ogni caso quest'opera funzionerebbe da documento imprescindibile per capire quello che una volta si sarebbe chiamato lo "spirito del tempo": neppure convincono le riflessioni di Camus e Weber che credono Maldoror-Lautréamont un adolescente in preda ad ossessioni onanistiche e omosessuali, oppure quella di Maritain che in Satana nota appena (ma neppure sarebbe un *rhe-ma*) il tema dell'angelo caduto.

Di certo Linder, legando l'apocalisse ad una temperie medievale (il grottesco e crudele universo dei bestiari e del fanatismo teologico), coglie nel segno, dato che *lo* strumento di espansione iconica osservato da Bachelard è quello de "la vie animale", espediente non nuovo (se rammentiamo tutta una tradizione che va dalla magia e dalla fabulistica de *L'asino d'oro* fino alle raffinate anamorfosi dell'Arcimbaldi): l'uso dentro il linguaggio della metamorfosi rimane un segnale sicuro di un testo-tessuto transfrastico e transistematico. Maldoror si "guarda" nelle congiunzioni più strane e impossibili, tenendo il mimetismo fino a spezzarlo nello iperrealismo di una identificazione perfetta con l'oggetto del travestimento. Bachelard ha contato più di 185 nomi di animali, per lo più violenti e legati ai campi semantici del *sangue* e dello

squartamento (in una strategia scrittoria contigua alla fumettistica grandguignolesca e ai tenebrosi e delittuosi fondali di Sue). Dietro Bachelard, ancora, non è difficile associare gli animali aerei all'azione della giovinezza, alla sua saettante efficienza, mentre le bestie terrene svelerebbero "l'inferno dello psichismo" (Margoni), la volontà di potenza di una natura braccata. Tramutando e fuggendo da sé stesso, Ducasse concorre in modo decisivo e definitivo a sciogliere il soggetto, iniziando la poesia moderna, fondata sulla perdita dell'io-centrismo. Ma il viaggio nel caos dei nomi e delle cose, la discesa nella follia consente sempre un ritorno: tale catabasi cresce sulla coscienza dell'operazione stilistica. Le bestie dei suoi deliri sono, oltreché efficientissime macchine di morte, anche esopicamente parlanti e quindi insufflazioni del locatore in oggetti iperdeterminati (si riconoscono citazioni dai classici, p.e. Dante, o dai maestri del romanzo gotico-la Radcliffe). Il visionario si sposa col "nero" (nell'episodio della bambina struprata da Maldoror e dal suo mastino), con una oscurità talora lussureggiante: "O polipo dallo sguardo di seta! Tu, la cui anima è inseparabile dalla mia; tu, il più bello tra gli abitanti del globo terrestre, che comandi ad un serraglio di quattrocento ventose; tu, nel quale risiedono in comune accordo, nobilmente, come nella loro sede naturale, uniti da un legame indistruttibile, le dolci virtù comunicative, le grazie divine, perché non sei qui con me, il tuo ventre di mercurio contro il mio petto di alluminio, seduti tutti e due su qualche roccia della riva, a contemplare questo spettacolo che adoro"¹⁰: il *pezzo* basta a svelare la falsa lamentosità del tono, la puntuale sintassi, la minuscola punteggiatura. L'intelligenza raggiunge il visionario con una disseminazione capillare di metafore e sinestesie, con un lessico stracolmo di aggettivi, con una pronuncia elettrica che sfiora il parossismo e il collasso. Gli stilemi, in una organatura che non ha ancora scoperto l'ipotassi, sono consuetamente: parole desuete associate a termini usuali, analogie, ridondanze, ecolalie.

Questo Narciso moderno (secondo P. Zweig)¹¹, che invece di contemplare sé stesso, moltiplica la propria immagine in mille altre, tutte diverse tra di loro, che alla passività sostituisce l'azione, mantiene del mito l'intera gravidanza: il vecchio Narciso presumeva di controllare il mondo con la bellezza ineffabile, Maldoror lo tiene in pugno con la motilità di un sadismo prensilissimo; il *verbo*, trasformato in *imago*, sembra comandare la natura con la finzione di uno spettacolo-intrattenimento infinito. Tuttavia, l'invariante gnomica e autopunitiva occulta questa voluntas superomistica: "I pidocchi mi rodono. I porci, quando mi vedono vomitano. Le croste e le spaccature della lebbra hanno squamato la mia pelle, coperta da pus giallastro... Sulla mia nuca, come sopra un letamaio, cresce un fungo enorme dai tentacoli ombrelliferi. Seduto sopra un mobile informe, da quattro secoli non ho mosso le membra. I miei piedi hanno messo radici nel

suolo, compongono fino al ventre una specie di vegetazione vivace, colma di ignobili parassiti, che non derivano ancora dalle piante, e non è più carne. Tuttavia il mio cuore batte”¹². Quale *enciclopedia* per l'espressionismo a venire (fino al nostro Scipione), per il surrealismo, quale rimozione e rifiuto di ogni parnassianesimo o petrarchismo. A parte i neologismi che faranno la fortuna del futurismo nostrano (p. e., Govoni), farei attenzione al sintagma finale “tuttavia il mio cuore batte”, che conferma il Bachelard dello “psichismo sorvegliato”: Lautréamont non è né un genio alla Vico né un selvaggio naïf. Attraverso lo straripamento e il saccheggio delle immagini che si allungano come tentacoli nel vano tentativo di dare un nome alle cose, passa una forte tendenza a demistificare il gioco letterario, a nullificare i significati nella sentenza “tutto è schiuma”. Da questo nulla, da questa tabula rasa, Blanchot fa discendere la presa di possesso delle proprie manie e nell'arte quella tempesta ripulitrice su cui potrà ergersi gran parte della cultura francese di fine secolo. Il vuoto di Maldoror è popolato di personaggi, guidati da una voce meta-soggettiva, multipla e automatizzata, nonché cinetica. Lemaño, Mahengrin, Lombano, Holzer, Reginald, pure un Mario, parlando nell'inautentico i loro sconnessi soliloqui in una bufera da *Mal d'autore*. Alla domanda su chi sia a parlare negli *Chants*, risponderci che sono gli *io* ausiliari della personalità di Ducasse¹³. Per Margoni¹⁴ “il fantastico di Ducasse, in definitiva, non è né *verisimile* né *vero* (anzi è meravigliosamente artificioso, tutto liberamente ammiccante), né onirico, né realmente *frenetico*, né costantemente *burlesco*, a tal segno che saremmo quasi indotti ad abbandonare l'etichetta fantastica, sempre applicata a i *Canti*, proprio per sottolineare piuttosto il dato più gelido e antiromantico della spasimante variazione sui temi. Il fantastico di Ducasse è tuttavia nuovo perché segna la fine del sistema nero e del byronismo frenetico...”; lucidissima premessa ermeneutica ma troppo novecentesca, tendente ad eliminare la parte autentica del delirio di Lautréamont, per reimmetterlo intero sul piano dell'esperimento colto. Credo che non sortirebbe alcun effetto una sperimentazione solo da laboratorio, anzi bisogna rammentare che il *non visto*, ciò che appartiene all'invenzione, rimane in gran parte misterioso e con aloni di ininterpretabilità: lo iato tra parola e idee (“dalle parole alle idee non c'è che un passo”) è lo stesso che tra queste e l'azione: l'ostacolo potrà essere saltato con il ri-uso che i surrealisti faranno del prodotto Lautréamont¹⁵.

Sollers, sulla scia di Derrida, non avvalora tanto la *imagérie* adolescenziale o patologica di Ducasse e dei *Canti*, quanto la breccia che hanno aperto, breccia in cui entra l'*écriture* quale forza creatrice di significanti, che con continue fratture rompono il binomio “enunciato-enunciazione” garantendo un sistema di lettura non finito, una parafrasi mai pigra. Dalle visioni prolifererebbero catene di associazioni prodotte dal lettore, con esiti

liberanti e rivoluzionari (la voce parlante chiama in più punti in causa il lettore, non complice, alla Baudelaire, ma indipendente). Questa sorgente assume, comunque, la valenza di una ferita-piaga che non rimarginerà"...me ne servii per sviare le astuzie perniciose del mio nemico mortale, per attaccarlo a mia volta, con abilità, e tuffare, nelle viscere dell'uomo, un pugnale aguzzo, che resterà per sempre confitto nel suo corpo, giacché è una ferita dalla quale non si rimetterà. Il nemico mortale è sì la coscienza stessa ma pure la cultura coeva.

L'autore sa che il cuore umano (v. il primo canto) è ben più profondo dell'oceano e meno rassicurante, che origine e morte hanno la stessa radice, che la visionarietà non è una malattia dell'apparato percettivo, ma una volontà di guardare fisso *l'altro*.

¹ Ci atteniamo alle conclusioni contenute nella voce *Visione* della *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, 1981.

² Sulle questioni riguardanti l'autore v. le osservazioni e la relativa bibliografia di C. Segre in *Avviamento al testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 8-23.

³ Di Hegel parla anche A. Breton nella *Prefazione* all'Edizione G.L.M., Paris, 1938.

⁴ Le citazioni di Lautréamont sono riprese dall'edizione delle *Opere complete*, a cura di Ivo Margoni, Einaudi, Torino, 1967.

⁵ M. Raymond, *Da Baudelaire al Surrealismo*, Einaudi, Torino, 1978.

⁶ Di un uso ionico della *sostanza* (nella quadripartizione di Hjelmslev) cfr. ancora Segre, cit., pp. 55-58.

⁷ La critica ha sovente collegato le *illuminazioni* rimbaudiane a Maldoror (v. il celebre giudizio di Arthur "Io è un altro").

⁸ M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Ed. de Minuit, Paris, 1949.

⁹ Analogia, non identità, riscontriamo con la "protesta" leopardiana.

¹⁰ Cfr. G. Bachelard, *Le Bestiaire de Lautréamont*, in "N.R.F.", novembre 1939. La citazione è dal *Primo canto*.

¹¹ P. Zweig, *Lautréamont ou les violences de Narcisse*, Minard, Paris, 1967.

¹² Il brano si trova nel *Quarto canto*, cit.

¹³ P. Sollers (*La scienze de Lautréamont*, in "Critique", ottobre 1967) pensa che un serio approccio testuale deve analizzare il passaggio dallo pseudonimo al nome e dal nome figurativo al nome proprio.

¹⁴ In *Opere complete*, cit., p. XLV.

¹⁵ Cfr. i fondamentali saggi che la Kristeva gli ha dedicato nel volume *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, 1979.

In *Prometeo*, n. 21, 1986, poi confluito in *Annuncio e azione. L'opera di Remo Pagnanelli*, "Istmi", 1-2, Arti Grafiche Stibu, Urbania 1997, pp.156-164.